



# ジャックの遺灰との折り合いのつけ方      グレアム ・スウィフトの『ラストオーダー』（1996）について

著者	正宗 聡
雑誌名	試論
巻	51
ページ	21-40
発行年	2016-10-30
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10097/00121921">http://hdl.handle.net/10097/00121921</a>

## ジャックの遺灰との折り合いのつけ方 ——グレアム・スウィフトの『ラストオーダー』(1996) について

正宗 聡

### 序

死体、そしてそれが想起させる死がわれわれに及ぼす脅威とは、まだ生きている自分の終焉を考えさせることに他ならない。キャサリン・ラッセル (Catherine Russell) は映画について論じた著書のなかで ‘narrative mortality’ という言葉を用いて、物語映画における死の言説の機能を論じている。死の脅威について彼女は次のように述べる。

If the threat of death is a threat of disappearance, loss, and absence, the disavowal of death is a confirmation of presence, mastery, and meaning. Narrative mortality involves the return of the repressed fear of death, often in the form of excessive violence, outside of the parameters of “meaning,” outside the existential quest for meaning. The sight of corpse, as well as the corporeality of film—its materiality and historicity—become markers of the transience of history and the impermanence of both the “self” and the present tense.<sup>1</sup>

彼女は死が物語の終りに物語を終わらせるべく登場するのではなく、物語の途中で登場する映画作品をこの著書で考察している。死体を目にすることで、「現在時制の非永遠性」が浮き彫りになると指摘しているが、この現在時制というのは、その時制で表されるような習慣的生活、すなわち同じことが一定期間ごとに繰り返される生活のことを指す。死体を目にする

ことによって、そうした生活が永続するものではないということが露呈するのである。<sup>2</sup> 別な言い方をすれば、死や死に関したことを意識の外に押しやることで、われわれの習慣的生活は維持されているということである。

同じことを繰り返すことは、それが個人レベルでなされるにせよ、コミュニティや社会全体といった集団レベルでなされるにせよ、自分が何者であるかを確かめるのに役立つ。反復的な仕事で課される職業は、そのような役割を果たすだろう。本稿で取り上げる英国の作家グレラム・スウィフト (Graham Swift, 1949-) の代表作『ラストオーダー』(*Last Orders*) (1996) に登場する男たちは皆、職業によって自己確認を行っている。日々の仕事を取りも直さず、彼らそのものなのである。

この作品は、英国ロンドンのバーモンジー (Bermondsey) に住み、長年の友人を失った老齢の男たち 3 人 (70 歳近くになる) が、その友人の養子が運転する高級車に乗って、故人の遺灰をケント州のマーゲイトにある「棧橋」(Margate Pier) まで捨てに行く旅を描いたものである。時は 1990 年 4 月 2 日に設定されている。小説の冒頭で登場する友人の死は、冒頭で引用したラッセルの主張に従えば、それまで繰り返されてきた彼らの日常生活に動揺を与える出来事である。友人の死は彼らに死というものを改めて考えさせ、それまでの生活がずっと続くものではないことを認識させる。しかしその認識によって、彼らが繰り返してきた日々の暮らし方が変わるわけではない。なにしろ大なり小なり生業に縛られている彼らの人生は、それによってなんとか成り立ってきたのである。また自分が何者であるかを知っているためにも、生活の仕方は変えたくない。したがって彼らはこの旅が終わるまでに、死が眼の前に姿を現した今回の出来事と折り合いをつけ、死が脅威とならぬ形で、いつもの生活ができる心境になる必要がある。

4 人のうち故人ともっとも親交が深かったのが、保険会社に勤めるレイ・ジョンソン (Ray Johnson) という男である。彼はほかの 3 人に比べてより頻繁に友人の遺灰の存在を気にし、そのことを語っている。遺灰はプラスチック製のつぼに入れられ、さらにそれが段ボール箱 (高さ 30 センチほど、底は 15 センチ四方ある) に入っている。誰がその箱をもつのか、また箱を置く際、どこに置くのか、彼は悩む。彼の場合、友人の死と折り合いをつけることは、友人の遺灰が入った箱と折り合いをつけることだと言ってもよいくらいである。6 週間前には行きつけのパブで一緒に酒を呑んでいた友人が遺灰となって同じ場所に現れても、にわかに信じがたいのは、彼を含め 4 人とも同じである。その遺灰に対する違和感は、男たちの発言や

振る舞いから読者に伝わってくる。ただしレイは遺灰はその言葉が示す通り、故人が遺した物であり、故人と結び付けるのが自然だという考え方を示しながらも、しばしば遺灰をこの世にはいない故人から切り離された単なる物として捉えてしまう。ほかの仲間たちは後者の捉え方があることを知りながらも、そのような捉え方をしないように努めている。この点からすると、この小説は語る量が最も多いレイの、遺灰の捉え方をめぐる心の変化を綴った作品だと言える。<sup>3</sup>

本稿では、これまで遺灰について断片的にしか論じられてこられなかったこの小説について、遺灰をめぐるレイの心がどのように揺れ動いたのかを辿り、最終的にどういう捉え方に落ち着いたのかを見てみたい。<sup>4</sup> その上で、彼が友人の死とどのように折り合いをつけたのかを考察したい。実際、この小説を批評する側はこれまで、遺灰とは何であるのかという認識上の問題にあまり触れずにこの小説を論じているように思われる。

## I

旅をする人物たちはレイのほか、八百屋のレニー・テイト (Lenny Tate)、葬儀屋のヴィック・タッカー (Vic Tucker)、そして彼らより二回りほど若い、中古車販売業を営むヴィンス・ドッズ (Vince Dodds) である。彼らの語る内容は、亡くなった肉屋のジャック・ドッズ (Jack Dodds) の遺灰を撒くために行う旅の過程、およびそのあいだに挿入される彼らの過去についての語り、それについての思いが主である。<sup>5</sup>

この旅では、一人ヴィンスを除いて皆、目的地に着くことを急ごうとしない。車を運転するヴィンスだけは時間を気にしていて、その点、老人たちと対照をなす。レイが車の後部座席から見たヴィンスの様子を次のように記す。途中、寄り道したチャタム (Chatham) から元の経路に戻るときのことである。

[Vince] starts the engine, grabbing his shades from the dash, and moves off so quick the wheels slip and growl. He swings back through Chatham like everything's in his way. When you've been thinking of the dead you notice how the living hurry. We drive out and join up with the M2, Junction 3, Dover 48, then he really puts his foot down. He's driving like he's

making up for lost time, like he's late for an appointment. But there aint no deadline. His neck's gone all tight and rigid. I look across the dash and see the needle flick past ninety-five. (141) <sup>6</sup>

このヴィンスの急ぐ態度が老人たちのくつろぎを強調する。寄り道をしたから急いでいるというのは事実であるが、彼の性急な運転はほかの箇所にも見られる。なぜヴィンスは急いでいて、老人たちは急いでいないのだろうか？

老人たちが急いでいないこと、それは目的地に着くことが、彼らにとって嫌なことであることを示唆する。事実、寄り道の提案や、疲労や悪天候などを理由に途中で旅を終わらせようという提案も、彼らからなされる。嫌なことを先延ばしにしようとするのが老人たちの態度であり、ヴィンスは仮に嫌なことの内容が違うにせよ、それを早く終わらせたいという気持ちに駆られているのだと推察することもできる。実際、彼は目的地より前の場所で散骨を始め、レニーの怒りを買っている。<sup>7</sup>

目的地に着きたくない理由として、たとえば散骨することで訪れる友人との最後の別れが嫌だからといったことは一般に考えられる。しかし、そのような発言や語りは、彼らからなされない。それでは何が嫌なのか。それを探るヒントが小説の終わり近くにある。散骨地に到着したとき、車の中から外へヴィンス以外のメンバーが出ないことについて、その理由をレイが次のように想像する—— ‘I reckon it's because we're all scared. We're all scared all of a sudden’ (287)。この想像が正しいとすれば、彼らは散骨すること、すなわち灰に触ることが怖いのであり、これが目的地に着きたくない理由だと考えられる。

旅の初め、ヴィンス以外の3人は陽気な気分で満たされている。散骨する役目を担ってはいるものの、いつもの気の置けない呑み仲間によるこの旅は、彼らにとって楽しい旅になる。<sup>8</sup> 遠足をしているようなその気分についてレイが代表して語る。

We head on past the gas works, Ilderton Road, under the railway bridge. Prince of Windsor. The sun comes out from behind the tower blocks, bright in our faces, and Vince pulls out a pair of chunky sun-glasses from under the dashboard. Lenny starts singing, slyly, through his teeth, ‘Blue bayooo. . .’ And we all feel it, what with the sunshine and the beer inside us and the journey ahead: like it's something Jack has done for us, so as to make us

feel special, so as to give us a treat. Like we're off on a jaunt, a spree, and the world looks good, it looks like it's there just for us. (18)

この陽気な気分が生じているのは、「馬車亭」(The Coach and Horses) という名前のパブで長年、酒を呑み続けていた彼らにとって、これが初めての一緒に行く遠出だからという理由がある。言うなれば、その名前に反して動くことのなかった「馬車」が初めて動いたのである。亡くなったジャックを含め、働き詰めの彼らの生活には、これまで戦争体験を除くと、日々目立った変化がなかった。デーヴィッド・マルコム (David Malcolm) は、彼らが旅の道中、回顧する昔に関して省略されている長い期間がある理由の一つとして、次のような点を指摘する—— '[T]he novel's passing over certain long stretches of time suggests something about the characters' lives—the sameness, the repetition, the featureless oblivion into which passing time sucks everyday existence'。<sup>9</sup> つまり、長い期間に渡って、彼らには語るべき変化がなかったということである。長年にわたる変化なしの生活で溜まった憂さを、この旅で晴らすという意気込みは彼らにある。またマーゲイトへの遠出ということでは、レニーに特別な思いがある。彼は自分の娘サリー (Sally) が小さい時分、経済的な事情のために家族を遠足に連れていくこともできなかった。そのため彼は、ジャックと彼の妻エイミー (Amy) に娘を預け、よく遠足に連れ出してもらっていた。その場所がマーゲイトだったのである。レニーは振り返る—— 'We could have done with a day out ourselves' (41)。いまや大人になっている娘と別居状態のレニーに、呑み仲間たちと一緒に行く今回の遠出は、せめて自分だけでもやっと「夢の地」であるマーゲイトに行けるという思いを抱かせている。

しかしこの概して陽気な気分は、男たちがこの旅が単なる遠出ではなく、特別な役目を帯びたものであることを思い出すたびに損なわれてしまう。たとえばそれは、この楽しい旅にジャックも一緒にいてくれたらと思うとき、もし彼がいたらこの旅は存在していないという事実気づくときである。その事実を彼らに気づかせるのが箱なのだ。

旅のあいだ、ジャックの存在は箱の擬人化によって、旅の5人目の物言わぬ参加者として彼らの会話で言及されることが多い。しかし、その擬人化が機能しなくなったとき、箱はジャックではなく、何かそこにあるのが不自然なものとして彼らの意識に現れる。箱に対する好意的な反応と、嫌悪的な反応の二種が見られるのが次の場面である。旅の途中で食事立ち

寄ったロチェスター（Rochester）で、駐車場にヴィンスが車を停めて皆が降りようとした際のことである。車内にある箱について、男たちのあいだで交わされた会話をレイが記す。

I say, 'It don't seem right just to leave him there on the back seat, does it?'

Lenny says, 'Where d'you think he should go, in the boot?'

I say, 'I mean, it don't seem right us going off and just leaving him on his own.'

Lenny shrugs.

Vic don't say nothing, like it's not his business any more, it's not his say-so, now he's handed over the goods. He gives me a quick sharp look settling his cap, then he squints up at the clouds in the sky.

Vince says, 'You're right, Ray. He should come with us, shouldn't he?'  
(108)

ここでのレニーのせりふに着目したい。彼の発言は、所詮、箱は箱に過ぎないのだから、車内にそのまま置いておいても構わないという意味である。それまで車内の会話の中で、箱をジャックと擬人化してきたレニーも、現実にはジャックはいないし、中に入っている物も含めて、箱はジャックではないという考えをここで示したわけである。これに対してレイはこの場面で、箱の中に入っているのはジャックであるという理由から、箱を大切に扱おうとしている。そしてヴィンスもその考えにわずかに遅れて、追隨している。

この場面、レニーにとって、箱は厄介なものとして、できればそこにあって欲しくないものとして在る。ヴィックにしてもこのとき、箱に積極的に関わりたくない態度を示している。このようなまなざしを箱に向けるならば、この後、生業に戻るのであろうレニーやヴィックにとって、散骨とはあくまで彼らの日常にとって余計なものを除去するための行為という意味合いを帯びてくる。特にレニーがそう考えるとき、ジャックはもはや彼の頭のなかだけに登場するジャックなのであり、彼は箱と物理的な距離を取りながら、箱を擬人化することでやり過ごしている。

それに対して、レイは箱とジャックとの関係について、目的地に至るまで意識的にずっと考え続ける。彼は箱をどこに置くべきか、そして誰がこの場は持つべきかについて自問を繰り返す。後者に関してレイは初め、次

のようなことを考える——‘Vic sits in the front beside Vince, holding the box on his knees. I can see it’s how it should be, Vic being the professional, but it don’t seem right he should hold it all the time. Maybe we should take it in turns’ (18)。このように考える理由をレイは直接、明らかににはしないのだが、彼にとっては「交替で担当する」というのが箱をもつ際の理想なのである。しかし、この理想がなかなか実現しない。ヴィックは箱を長時間、専有するのに対して、レニーは旅の後半に至るまで担当することがない。またヴィンスは途中で寄ったスーパーのビニール袋に入れて、そこで買ったコーヒー豆と一緒に持ち歩いたりして勝手な振る舞いをする。レイは自分の考える箱の正当な扱い方が実現しないことに困惑し、ほかの男たちよりも余計に箱および遺灰を気にし続けることになる。<sup>10</sup>

## II

旅の途中、男たちはたとえ曖昧な形であっても、自らの人生を振り返り、特にヴィックを除く3人は自分の娘とのよくない関係が変わることを願う。そうした回顧を促したのは勿論、ジャックの死であり、この旅で運んでいる灰の箱である。なぜなら、そうした回顧は、散骨後は不可能であるかのように、旅の最中、すなわち灰が身近にあるあいだに完結する形で綴られているからである。

仲間のうちヴィックは、旅の初めから灰の箱を管理する役目を担う。葬儀屋ゆえ慣れているせいで、それを淡々と‘like it might be his lunch’ (21)のように持ち抱えている。彼が箱について表立って言及することはないため、箱に対する彼の捉え方を読者ははっきりと知ることがない。彼の語る物語は故人とのよき思い出が中心で、人生における反省や自分自身の死についての考察といった深刻な内容を含んでいない。祖父から親へ、親から自分へと葬儀屋家業は続き、そしていま2人の息子たちが自分の後を継いでくれることを快諾している。自らの葬式の手配すら済ませている彼の人生は概ね、順風満帆だったわけである。彼は家業を‘It’s a good trade’ (78, 86)と繰り返し述べる。死について、ある程度、「免疫」をもっているのがヴィックだと言える。

レニーも灰の箱に対する目立った言及をしない。しかしそれは箱を避けているからである。妻との関係が良好な彼は、妻についてほとんど語らな



い。彼の語りの中心は、不幸な人生を送ってきたと彼が考える娘サリーについて、また、その不幸をもたらした張本人だと彼が思うヴィンスに対する恨みで成り立っている。そのためヴィンスと一緒にこの旅で、彼の語りはしばしばジャックの死から遠ざかる。とは言え、レニーは箱や遺灰のことを気にしていないわけではない。むしろ、気にしないように努めているのだ。途中、立ち寄ったホテルのバーで老人たちがぐずぐずしていることにヴィンスが腹を立て、自分だけ先に行くと言ってその場を去ろうとする場面がある。このときヴィンスが箱を入れた袋をテーブルの上に置き忘れていったことにレニーは大いに怒るが、怒りながらも彼は袋を然るべき言葉で名指せないでいる——‘Forget this, didn’t you? Forget your coffee. You might think you can do without us but you’d look a bloody fool going to Margate without this’ (116)。「これ」や「コーヒー」という言葉を使うことで、遺灰とは何であるのかという問題を回避していることがわかる。できることなら避けて通りたい問題なのである。彼にとっては幸いなことに、袋を運ぶ担当になることは旅の後半、カンタベリー大聖堂 (Canterbury Cathedral) に立ち寄るときまでやって来ない。

そのレニーがカンタベリー大聖堂で初めて箱を入れた袋をもつ役割を担ったとき、彼の語りが自分の死を前にした告解のようなものに変化する。語りの内容がヴィンスを赦し、また自分の過ちを懺悔するというものになるのである。先ず以下のようにヴィンスを赦す——‘[Vince] gives me the bag. . . I reckon he’s sorry, that’s what he is. I reckon he’s trying to make amends. We’ve all got a bit of that to do if you look back over the years. Excluding Vic maybe. Clean hands, as always’ (203)。この語り続けてレニーは、ヴィンスとの付き合いによって娘が妊娠した際、娘に有無を言わず中絶を命じ、以後、子供を産めない状態にしたことを以下のように後悔する。

. . . it was me who said, when she came right out with it and said she wanted to have the baby, ‘No you don’t, my girl.’ My first full weighed-up response as a father, words just shot from my gob. She said he’d come back and do right by her. I said, ‘Don’t talk bollocks, girl. What book’ve you been reading?’ And she aint ever forgiven me since.

I reckon that’s when it really happened, that’s when we really parted company . . .

And the fact is I never even spared a thought at the time for that poor little unborn perisher. (203-4)

大聖堂に来るまでは恨みや自己を正当化したい気持ちが強かった彼に、箱の入った袋を持ち始めた直後、娘への申し訳なさ、誕生することのなかった生命に対する謝罪の気持ちが出てくる。これがなかなか語れなかったわけである。もし袋を持つ役を引き受けたことが自分の死を強く意識するきっかけになったのだとすれば、それまでの箱や袋を遠ざけて、その存在を考えまいとしていたのは、自分の死について考えることを拒否していたからだと考えられる。袋はまさにメメント・モリとして最後の反省を彼に命じた形である。

箱や袋がそうした影響力をもつ可能性は、レイの語る内容にも示されている。旅のあいだ頻繁に箱あるいは袋の存在を気にしている彼の語りに、このレニーの場合のように、遺灰を入れた物が死を考えさせるその直接的な因果関係、しかも原因と結果が時間的に接近した因果関係を示す箇所を指摘することは難しい。むしろレイの語りは、全般的に自分の死を意識した内容になっていると言うべきである。彼の語りには、人生の最後のわずかに残された時間でやりたいことの表明や、自分が死んだ際のことについての心配が含まれている。そして自分の別れた妻についての語りが、まだ箱の扱い方が定まらない旅の前半に登場する。車がダートフォード(Dartford)に差し掛かる頃、箱を専有していたヴィックからレイへ初めて箱が渡ったときのことである。彼は以下のように箱をジャックだと思いつつ、自分がジャックを独占しないようにするため箱を慎重に扱う。

I lift the box off my knees. I mean to put it on the seat between Lenny and me but there's Vince's jacket there. . . .

I put the box down on the jacket and give the cloth a little pat like I don't want to so much as wrinkle it. Vince angles the mirror a bit to see what I'm doing but I can tell somehow he doesn't mind, it's not his jacket he's thinking of. He doesn't shift back the mirror.

We drive on in silence, though it feels like Vince is working up to saying something. He keeps looking at the box on his jacket. (49-50)

彼がレニーと自分とのあいだに箱を置いて、レニーと箱を共有しようとしていることは、箱の扱いをめぐる自分の理想を実現しようとする気持ちの表れである。彼は箱のみならず、ヴィンスのジャケットにまで気を配るが、ヴィンスの継続するまなざしのせいで箱の存在を気にせざるを得なくなる。レイの「箱＝ジャック」という理解も安定しなくなる。そしてこの場

面が終わり、続く次の章で、レイは別れた妻キャロルとの生活が行き詰まったときのことを思い出し語りながら、彼は彼女に対する詫びを表している。章が変わるゆえ、先に引用したレニーの場合ほど因果性は強くないものの、スウィフトの章の配置に何らかの意図があったことは考えられる。

遺灰のつばを入れた箱や袋ではなく、遺灰そのものについては、レイが火葬場でジャックの死に対して実感が湧かなかったことを次のように述べるときに言及される。

... I thought at the crematorium ... that none of it had to do with [Jack], none of it. The velvet curtains, the flowers, the amens, the music. I stood there, looking at the curtains, trying to make it have to do with him, and Vic says, touching my arm, 'You can go now, Ray.' Because nothing aint got to do with Jack, not even his own ashes. Because Jack's nothing. (201)

ジャックの生がこの世から消えてしまった後に、彼の人生を儀式で表象することの虚しさをレイは感じている。遺灰も「生きていたジャック」とは何の関係もないと思うとき、遺灰は物として意識されることになる。そして、この火葬場で感じたことに関連して、レイは旅の開始直前、集合場所の「馬車亭」で遺灰について以下のような疑問を抱いていた。

[Lenny] sits on his bar-stool, holding [the box], not knowing what to say, but I reckon he's thinking the same things I'm thinking. Whether it's all Jack in there or Jack mixed up with bits of others, the ones who were done before and the ones who were done after. So Lenny could be holding some of Jack and some of some other feller's wife, for example. And if it *is* Jack, whether it's really all of him or only what they could fit in the jar, him being a big bloke. (4)

死体を焼いて残った灰をその帰属先の名前にきちんと対応させることができないとなると、亡くなった者の固有名はその指示作用が弱くなり、指示対象であった遺灰から遊離し始める。それと同時に、名前から離れつつある遺灰の方は、単に灰という物として、そこに存在する姿を現し始める。遺灰が灰になった格好である。遺灰についてのレイのこの疑問が彼の旅の道中での悩みにつながっているのである。

遺灰を処分すればその後、故人は残された者の観念の世界に住まうと言

えるが、遺灰が身近なところに置かれているあいだは、あるときは亡くなった人の遺したものとして、あるときは灰として見えてしまうわけである。この小説はレイを中心に男たちがそれぞれ旅のあいだ、いつ、どのように遺灰を認識するか、その認識上の違いを描いた作品であると言えるのだ。

人間の意味の世界から解き放たれた物がわれわれに与える影響について、丹生谷貴志が次のようなことを述べている。

私の世界を構成しているあらゆる事物は見慣れた私の「日常＝物語」の要素となって私の「生＝物語」を支えているのだが、しかし、私は歯ブラシや机の上の小物、私の爪、私の指等々、それらのすべてが私を必要とせず存在していることを知っている。(中略) 私の「生＝物語」とは無関係に無関心に存在しているものどもの実在があり、そしてそれは、或いはそれを「知っている」ということは、私の「物語の不在」つまりは「死」を絶え間なく予示するものであって、そしてそれが私の「生」の中に私の「死の空間」を広げる。<sup>11</sup>

「物はこの世に残り、われわれは消えていく」というこの認識は、われわれが普段、見慣れた物と関係を失ったときに生じるということだが、遺灰から灰への見え方の転換はわれわれと物との関係が無関係になる例として考えられる。この散骨の旅で遺灰は箱に、その上、袋にと、オブラートに包み込まれる形で運ばれる。それは遺灰を直接、見る機会をなくしてはいるが、たとえ何重に包まれようとも、そこには普段、見慣れぬものとしての物が在り続ける。そのような認識から自分の終焉に思い至ることを妨げたいならば、箱や袋を擬人化し、中の遺灰を人間世界の側に引き込むか、あるいは一刻も早く遺灰を捨てるしかない。

丹生谷の指摘する物の見え方の変化をレイが経験しているのではないかと推測される箇所がある。旅の途中、食事に寄った古いホテルで、彼は席を立ちトイレに入り、そこで目にした物を描写する。

There's a frosted window with a quarter-light half open so I get a peek of a bit of wall, a bit of roof, a bit of tree and a bit of sky, which isn't blue any more, and I think for some reason of all the pissers I've ever pissed in, porcelain, stainless steel, tarred-over cement, in pubs and car parks and market squares up and down the country, wherever there's a race-course to hand. (112)

彼の視線は外の空に少し向かった後、便器に向かったのだと思われる。過去、レース場近くで用を足したときの記憶を辿ったことは、彼の目の先にある便器が物として見えた可能性を示唆する。便器をその材質という、普段あまりわれわれが気に留めない観点から捉えたことは、単なる物としても在りうる便器を人間の意味世界に結び付けることによって、自分と無関係な物として立ち現れないようにする試みのように思われる。すなわち彼は過去、自分が利用した便器のすべてを、その材質名で名付けることができることを確認したかったように思われるのだ。少なくとも保険会社事務員のレイに便器の材質を気にする特別な理由はない。そしてこの認識の変化にすぐ続いて、彼は次のような風景を垣間見る。

But as I head back into the bar and I see them at the table, with the barmaid collecting glasses, nice arse an' all, and all the bar-room clobber, brass rails, pictures on the wall, of a pub I've never been in before and won't ever be in again, it's as though I'm looking at them like I'm not here. Like it's not Jack, it's me and I'm looking on, afterwards, and they're all talking about me. . . . Like I'm not here but it's still all there, going on without me, and all it is is the scene, the place you pass through, like coachload after coachload passing through a coaching inn. (112-13)

レイの前に広がった風景は、トイレから戻る人の目に映るものとしては特段、変わったものではない。ただしそれはことばでもって彼が目に見える対象を記述しようとしているからだ。「真鍮製の手すり」と再び、物の材質にこだわったり、絵についてもそこに描かれたものと自分との無関係性（「これまでに来たことがなく、今後に行くことがないパブ」）を記している。そしてその無関係性の所以を、その風景の中に自分がもはや存在していないことだとしている。引用の最後のたとえで強調されているように、まさに現象だけの世界がレイの目の前に現れたのである。このような自分の死後の記述は、ほかの男たちの語りには見られない。丹生谷の指摘を考えると、これはレイが物の存在に対して意識的になっていることの表れだと思われる。

## III

スウィフトは物が一人の人間よりも、その時間的存在において優るような状況を処女作から描いていた。処女作『ザ・スウィートショップ・オーナー』(*The Sweet-Shop Owner*) (1980) は、新聞や菓子などを売る店の主人ウィリー・チャップマン (Willie Chapman) が自殺しようとする場面で終わっている。このウィリーもスウィフトの小説に類出する家族関係が破綻している主人公の例に漏れない。果たして、自殺すべきなのは今、この瞬間なのかと自問しながら、この人生最後となりそうな日、彼は仕事を終え、店から家に帰る。その際、いつも目にする風景を人生最後に見るものとして丹念に確認する。その後、家に入り、着替え等いつも通りのことを済ませた後、彼は家の中にある見慣れた物に目を向ける。

The china shepherd and shepherdess on the dressing-table still anticipated their embrace. He wasn't aware how many times he slipped from one room to another, inspecting their silent contents. Was it make sure all was complete, secure? To summon life from those unmoving objects? To laugh at their fraudulence?<sup>12</sup>

ウィリーは見慣れた風景や、店や家に置いてあるさまざまな物が時間的にも空間的にも不動であるゆえに、これまでの自分の人生を支えてきたことを実感する。自殺しようとする直前の語りは、不仲になった娘に向けてなされていて、彼は目にするいろいろな物が自分の死後、娘が目にする物なのだと思像している。つまり、物は自分の亡き後も自分の存在を伝えていくのだと彼は考え、半ば安堵しているのである。この例でも、死を想うことと物の存在を意識することが同期しているのだが、この処女作の場合、物は自分と無関係な状態として主人公の目に映っているのではない。その点が丹生谷の指摘する認識とは異なる。処女作の場合は、人間よりも時間的な存在として優位な物が、この世に生きた人間を後世に伝達する役目を担うものとして人間との関係性のなかで捉えられているのである。

そして『ラストオーダー』にも、物の半永久性が人々の死に対する不安を軽減しうる例が複数見られる。たとえば、男たちが旅の途中で寄り道をしたカンタベリー大聖堂である。レイが次のように描写する。

We turn another corner and there's an old arch and we go through it and suddenly there's nothing in front of us except the cathedral itself, and a few bits of chained-off lawn and cobbles and people walking. It's a big building, long and tall, but it's like it hasn't stretched up yet to its full height, it's still growing. It makes the cathedral at Rochester look like any old church and it makes you feel sort of cheap and titchy. Like it's looking down at you, saying, I'm Canterbury Cathedral, who the hell are you? (194)

レイがやや擬人化して描写するカンタベリー大聖堂は、観光地化しているとは言え、人間は死んだ後もずっと神によって保護されるという教義を具現する建造物である。<sup>13</sup> 聖堂の中には石でできた人間の像が並んでいる。そのほか、物が人間の死後の存在を保証している例には一行が寄り道したチャタム海軍戦没者記念碑のオベリスクや、ジャックとレイの思い出の写真に写っていたエジプトのピラミッドがある。この写真のピラミッドについて、パメラ・クーパー (Pamela Cooper) は次のように説明する。

Pyramids sought both to celebrate and to defy death by establishing the ongoing visibility of the dead person, and enlarging him symbolically to spectacular proportions. Huge and immobile, a pyramid seeks eternal presence for the dead, defying evanescence of the body and attempting in some ways to deny mortality itself.<sup>14</sup>

この説明には、人が死んでからも「他人に見られ続ける」ことを可能にする物の存在価値が指摘されている。クーパーは建造物が「身体のはかなさに抗する」と述べているが、レイは大聖堂の存在と、点滴を受けていたジャックの等身大の姿とがかけ離れたものであることに衝撃を受ける。そのため、大聖堂に入る前には「ジャック」をこの有名な場所に連れていってあげるのだと意気揚々としていた彼の気分は消えてしまう。彼は大聖堂の存在が象徴する教義に、友人の死との折り合いをつける可能性があることをやや期待したものの、駄目だったということである。彼の「あの世が見えない」という嘆きや、先に引用した火葬場で感じた儀式的の無意味性に対する嘆きが綴られるのは、この大聖堂の内部にてである。

しかし落ち込んでいたレイは、ヴィンスがレニーに袋を渡すところを見て気持ちを変える。彼の心にとって大事な転機である。前述の通り、誰が箱を抱えるのかについて、レイは特定の人がその役を担うのではなく、あ



くまで平等に役を回すということを願っていた。それがここでやっと叶うのである。特にヴィンスがレニーに袋を渡し、またレニーがそれを受け取ったことは画期的なことである。2人は大聖堂に来る前、大喧嘩をしていたからである。さらにその後、他の3人からはぐれてしまったレイは、自分を捜す3人の一致団結した姿に安堵する。<sup>15</sup> こうした状況の変化は、遺灰を擬人化して「ジャック」と見なしながらも、時にそれが物として見えてしまうことに不安を感じていたレイに、前者の立場を取ることを強く促す。レイは、散骨の地に辿り着くのを目前にして心の準備を整えることができる。すなわち彼はジャックが身近にいと、より確かに思えるようになったのである。そもそも、ジャックと考えられない遺灰を散骨することに意味はないのである。

#### IV

マーゲイトに辿り着いた男たちは、つぼの中に入った灰にいいよ手で触らなくてはならない。物との直接の接触は避けられない。この地でのヴィック、レニー、ヴィンスの内面は描かれていない。マーゲイトの場面を描写するのはすべてレイであり、読者が知るのはレイの内面に限られる。したがってほかの3人が友人の死と最終的にどのように折り合いをつけたのかはわからないままである。スウィフトが特に描きたかったのはレイの心の有り様なのである。マーゲイトで直につぼを持つレイは、その役を自分にふさわしくないとあくまで謙虚に思い仲間たちのことを考えながら、つぼに向かって「ジャック」と呼びかけ、大聖堂で得た確信（「遺灰＝ジャック」）を崩さずにいる。

マーゲイトという場所は、「夢の地」として知られた、本来楽しい場所である。またそこは、かつて故人が新婚旅行で訪れた場所であり、肉屋を引退して、その近辺にて余生を夫婦で過ごすことを望んでいた場所である。しかし天候が悪化する中で一行が到着したとき、マーゲイトはそういった話が喚起するイメージとは違う印象をレイに与える。散骨の予定地である「栈橋」の先端まで歩いていくとき、彼は目にする物が寂れた感を呈することに気づく。<sup>16</sup> たとえば以下は、「栈橋」の片側、海側からの波を避けるべく高くなっている側にある物の描写である。



On the seaward side, the side that ought to be taking the worst but isn't, there's a raised bit running all the way along, several feet higher, like a defence, except there's what looks like the remains of old railings and lamp-posts up there, rusty and stumpy, as if once long ago you might've taken a jaunty stroll along the top, if you didn't get blown away first. But now it's closed off, the steps up all crumbled, and down below, on the main level, where we are walking, there's signs saying THIS LAND IS PRIVATE—TRESSPASS AT YOUR OWN RISK. So we'd have our excuse for turning around and backing out. (288)

寂れた感じの物が哀愁を漂わせながら、悪天候の下、そのあたかも「見捨てられた」、「年老いた」姿をレイに晒してくる。この描写を含めて、この「棧橋」をレイは 'a dump' (289) と総括する。ここで物はこの世界に半永久的に存在し、そのことで人間の有限性を打ち消す力を見せつけていない。天上へ伸び続けていき、いつまでも成長していく大聖堂とは対照的である。

スウィフトはその作品において、人間の過去の「歴史」と、個人の「いま」の経験を対照させてきた作家である。たとえば代表作『ウォーターランド』(Waterland) (1983) は歴史教師トム・クリック (Tom Crick) がその両者のぶつかる力学の狭間で揺れ動く様を描いた小説である。『ラストオーダー』において、スウィフトの「いま」についての関心事は最後のマーゲイトの章で再び描かれている。レイのその章における経験は大聖堂で彼が見聞きしたことと対照をなす。大聖堂という場所は 1400 年の歴史を有し過去とつながっていることに加え、その教義を信じる者に対し未来を保証するところであった。そこでは「過去」、「現在」、「未来」がつながっていた。それに対してマーゲイトの「棧橋」は先ず、過去と切り離された場所である。確かに上記の引用では「棧橋」上の物の残骸が描写されているが、その歴史は辿りようもない。大聖堂でヴィンスが買って読んだ、その歴史を解説するガイドブックの類はこの「棧橋」にはない。さらにこの地はこの散骨の日、レイにやがて消えていく物の姿を垣間見せることで、彼に「未来」の不在を感じさせる場所となる。こうした時間に関係するその場特有の状況ゆえに、彼の散骨経験は「過去」と「未来」から切り離された「いま」の感覚を強く帯びた経験になっていると考えられる。特に「棧橋」の端は、その先がない場所として、「いま」の感覚を強めたはずである。

物がやがて消えていく過程と、ジャックが物の世界から完全に解放されていく散骨の過程は共鳴し合うものであるが、このマーゲイトの場面には、

男たちが散骨をよりしやすくするための環境が用意されている。たとえば悪化し続けた天候は、散骨をしようとするそのときになって回復の兆しを見せる。以下、自然の側の「捨てる作業」(chucking)は終了し、いよいよ男たちの「捨てる」番になったことが記されている。このときの光の様子に着目したい。

... it's like with the rain everything gets softer, safer, like we're in the thick and there's nothing more that can be chucked at us now. The light's all dim and gauzy across the bay as if there's furls of giant lace curtains swirling about in it, and the waves don't look so angry any more ... (291)

旅の初めの晴れの天候が継続していたならば、こうした光は現れず、男たちの目にする物はくっきりとした輪郭を見せたはずである。しかし湾全体に広がる柔らかな光のおかげで、彼らの周囲にある物はすべてその存在を示す力を弱め、彼らが灰に触れるときのためらいも少なくなっていると思われる。さらに、この場面で風が吹いていることも大きい。風のおかげで、手ですくった灰は時間を置かず男たちの指先から離れるため、彼らが灰の物としての力を感じることもほとんどない。灰に触ることの恐怖は、レイを除く男たちに関してはすぐに解消されていったと思われる。では、大聖堂から「栈橋」の端に着くまで遺灰をジャックと自然に見なし、物としての灰に対する意識を自然となくしていたレイは散骨の瞬間、どのように感じたのか。彼は遺灰が宙に舞う様子を以下のように描写する。これが小説の最後の部分である。

... and the ash that I carried in my hands, which was the Jack who once walked around, is carried away by the wind, is whirled away by the wind till the ash becomes wind and the wind becomes Jack what we're made of. (295)

レイは手元を離れ宙に舞った灰がジャック「だった」と認め、遺灰に関する問題は散骨終了時にも悩むことがなかったことがわかる。レイにおいてジャックを観念化するプロセスは多分に、マーゲイトにあるさまざまな物の姿から受けた印象、そして4人の少なくとも表面上の連帯感によって助けられたことは確かである。「栈橋」上で打ちつける雨や波しぶきのために一時、互いに距離が空いてしまった彼らはその端に来て再び、一緒になっ

ている。

この散骨の場面を語りの面から見ると、レイにとってこの儀式が「いま」を感じさせてくれる出来事であったことが改めて推測できる。ピーター・ウィドウソン (Peter Widdowson) は散骨終了後の情報を何も示していないことをこの小説の特徴として指摘しているが、もしレイが散骨の後のことを意図的に語っていないのだとすれば、それは散骨の経験が「未来」と切り離されたものであったということを伝えようとしている可能性が高い。<sup>17</sup> そのやり方は、『ウォーターランド』が、トムの兄ディック (Dick) が川のなかに姿を消し川辺に残された自転車に対する言及だけで突然、終わるのと似ている。その結末は、読者にその場の「いま」の感覚を強く伝えていた。

本稿の冒頭で、繰り返される生活に脅威を与える死の脅威について、ラッセルのことは引用した。そうした脅威に対しては、たとえば死の出来事を心のなかで抑圧することで死を考えずに生活する方法は考えられる。実際、レイ以外の者はもしかすると、そうしたのかも知れない。ただしレイに限っては、彼の語りの閉じ方からするとそうではない。彼は友人の死に際して、その死が与えてきた脅威に対して、散骨という「いま」の経験を対抗させているからである。旅のあいだ彼が行った回顧を振り返ってみれば、ジャックとの戦時中のことやジャックの妻エイミーを誘い出して競馬場に連れ出したことなど、「いま」を経験しうる出来事が多く含まれていたことがわかる。そうした出来事を回顧することによって、彼は旅の最中から死の脅威に対抗していたわけである。そしてそうした一連の出来事に、彼はもう一つ「いま」を経験させてくれるこの散骨の出来事を加えたのである。これがレイの友人ジャックの死との折り合いのつけ方だったと言える。

## 注

<sup>1</sup> Russell 7.

<sup>2</sup> ラッセルは何度でも上映可能で半永久的と思われる映画作品が、そのフィルム素材を考察することで実際にはそうでないことが明らかになることをこの著書で論じている。

<sup>3</sup> この小説の 75 のセクションに分かれた語りのうち、その半分以上 (39 セクション) をレイが占めることを Poole が指摘。Poole 162-3 参照。

<sup>4</sup> 灰については Bényei が灰の重苦しさについて (Bényei 53-54)、また Cooper が人間の

尊厳の点から (Cooper 39-56) 論じている。

<sup>5</sup> デーヴィッド・マルコム (David Malcolm) は語りの種類について、1) 出来事の説明; 2) 内的独白 (意識の流れ); 3) 反省的で非物語的な独白と分けている。Malcolm 162 参照。

<sup>6</sup> 使用テキストは Graham Swift, *Last Orders* (New York: Alfred A. Knopf, 1996) により、括弧内に頁数を示す。

<sup>7</sup> ダニエル・リー (Daniel Lea) はヴィンスの途中での散骨について、その行為は (義理の) 親として自分に権威を振りかざしていたジャックと縁を切りたかったことの印である可能性を指摘する。Lea 173 参照。

<sup>8</sup> この集団が閉鎖性を帯びている点、そしてこの小説が外国人を排除している点について Craps が Ruth Pavey の論を引きながら論じている。Craps 159-65 参照。

<sup>9</sup> Malcolm 167.

<sup>10</sup> 灰を入れた箱あるいは袋が誰から誰にどこで渡ったかを以下に記す。ヴィック→レイ (ダートフォード); レイ→ヴィンス (ロチェスター; ヴィンスはパプで置き忘れそうになる); ヴィンス→レイ (ウィックズ・ファーム (Wick's Farm)); レイ→ヴィンス (大聖堂内); ヴィンスからレニー (大聖堂内); レニー→ヴィック (大聖堂内); ヴィック→レイ (マーゲイト)

<sup>11</sup> 丹生谷 134-35 頁。

<sup>12</sup> Swift, *The Sweet-shop Owner* 219-20.

<sup>13</sup> リーもこの点を以下のように指摘している——‘The men are impressed not with a religious awe but with the cathedral as a testament to historical endurance, a longevity that eclipses and negates their own brief existence’. Lea 169.

<sup>14</sup> Cooper 44.

<sup>15</sup> リーは3人がまとまった原因について、大聖堂が「神聖なる大文字の他者」として示す権威に彼らが敬虔な態度を示し、仲間たちのあいだで規律が回復したことが、彼らに旅の本来の目的と責任を認識させたのだと述べている。Lea 168 参照。

<sup>16</sup> 本稿で棧橋に括弧をつけている理由は、ジャックが散骨場所として指定した棧橋が本来の棧橋とは違う防波堤のようなものだったことにある。地元の人々が「突堤」と呼んでいた本来の棧橋は 20 年前の嵐ではぼなくなってしまうていた。男たちはその残骸を見つけるが、残骸もこの日の風雨で完全になくなるような気配を示す。ジャックが以前、新婚旅行でその上を歩いた本当の棧橋はぼまなくなっているものの、名前としては残っている形である。

<sup>17</sup> Widdowson 90-91 参照。

## 引用参考文献

Bényei, Tamás. “The Novels of Graham Swift.” *Contemporary British Fiction*. Eds. Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew. Cambridge, UK: Polity P, 2003.

Cooper, Pamela. *Graham Swift's Last Orders*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2002.

Craps, Stef. *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift*. Brighton and Portland: Sussex Academic P, 2005.

Lea, Daniel. *Graham Swift*. Manchester and New York: Manchester UP, 2005.

Malcolm, David. *Understanding Graham Swift*. Columbia: U of South Carolina P, 2003.

- Pavey, Ruth. "Heart of Bermondsey." Review of *Last Orders*, by Graham Swift. *The New Statesman & Society*, 19 January 1996: 37.
- Poole, Adrian. "Graham Swift and Mourning After." *An Introduction to Contemporary Fiction*. Ed. Rod Mengham. Cambridge, UK: Polity P, 1999.
- Russell, Catherine. *Narrative Mortality: Death, Closure, and New Wave Cinemas*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.
- Swift, Graham. *Last Orders*. New York: Alfred A. Knopf, 1996.
- . *The Sweet-Shop Owner*. New York: Vintage International, 1993.
- . *Waterland*. London: Picador, 1984.
- Widdowson, Peter. *Graham Swift*. Devon UK: Northcote House Publishers Ltd, 2006.
- スウィフト、グレアム『ラストオーダー』真野泰訳 新潮社, 2001. 真野氏の翻訳本を大いに参考にさせていただいた。本稿では「馬車亭」、「海軍戦没者記念碑」、「突堤」という訳語を拝借した。感謝を記したい。
- 丹生谷貴志「灰色の全き肯定」『ユリイカ』青土社, 2001, 134-45.